„КНИЖНЫЙ УГОЛ“

КРИТИКА—БИБЛИОГРАФИЯ
ХРОНИКА.

8



ПЕТРОГРАД.
1922.

„КНИЖНЫЙ УГОЛ“

под ред. Виктора Ховина.

№ 8.

СОДЕРЖАНИЕ:

„КНИЖНЫЙ УГОЛ“.
№ 8.

Безответные вопросы.

Сумбурный журнал.

И редактор сумбурный.

И сотрудники сумбурные.

Как же не сумбурные, когда в 7 выпуске «Книжного Угла» Эйхенбаум помещает одну статью, а Виктор Ховин на ту же тему совсем другую и диаметрально противоположную. В 8 выпуске тот же Эйхенбаум почтит юбилей Опояза всякими приветственными словами, а Виктор Ховин тут же «обругает» одного из китов Опояза Виктора Шкловского и «разнесет» методологию его, Виктора Шкловского, своего главного сотрудника и чуть ли не соредактора и уж, наверное, самого верного друга «Книжного Угла», а Виктор Шкловский в свою очередь всячески готов «унизить» книгу этого же Виктора Ховина и ни во что ставит методологию последнего.

Как же тут обойтись без статьи на тему «Наши цели», или «Наши задачи», или «Pro domo sua», как принято выражаться на изысканно газетном лексиконе, когда даже издания отнюдь не сумбурные и решительным единодушием блещущие, в которых и

«цели наши», и «задачи наши» насквозь и сразу видны, без таких статей не обходятся?

«Книжному Углу» уж, наверное, «pro domo sua» кое-что разъяснить совершенно необходимо.

Правда это, что с Эйхенбаумом я немедленно поссорился, правда и то, что вот сейчас Виктора Шкловского «обругаю» и методологию его начну разносить. Но все же...

Все же и Б. Эйхенбаум и Виктор Шкловский— это чуть ли не единственные люди, с которыми я сотрудничать могу и с которыми «Книжный Угол» выпускаю и выпускать буду.

Вот с «драконовцами» какими-нибудь и разговаривать не хочу и с «Летописью Дома Литераторов» вряд ли у нас какая беседа произойти может, не говоря уж о всяких «Вестниках» нашей хиреющей «Литературы».

Правда «ссоримся», правда «обругаю». Но только современники мы с ними, т.-е. доподлинные мы люди такого-то месяца 1921 г.—Интересы у нас одни, вкусы одни, волнения общие.

Это не важно, что вкусы свои мы по разному мотивируем, что интересы каждый по своему утверждаем и волнения свои разными средствами успокаивать собираемся.

Мы хоть «ссориться» можем, а вот с «Летописью Дома Литераторов»—ничего не могу.

Вышла «Летопись», а мне не холодно и не жарко.

Пусть себе вышла.

Могла и не выходить...

II.

И, действительно, с «Летописью» даже спорить не о чем.

Слова-то как будто, сегодняшние: тут и «поэт и революция», и «Эпопея» Андрея Белого, и про Вл. Маяковского, но не волнуют люди и сами не волнуются. А главное—ни в чем не сомневаются.

В статье «Наши Цели», в которой именно «pro domo sua» все и написано, этой уверенности в себе и довольства собой уж очень много.

Тут и про «открывшиеся двери» Дома Литераторов, и про «весьма оживленную культурную работу», и про «самые широкие рамки». Про все сказано.

Даже общественные нотки проскальзывают, что, вот, мол, «вновь откроется возможность общения с читателем, пусть в тесных и явно недостаточных пределах» и т. д., и т. д.

Но по мне—лучше бы этих «тесных и явно недостаточных пределов» совсем не было, чем заполнять их инспирированной, так сказать, шумихой вокруг «Смены вех»,—явления совсем пустого и вызванного к жизни мотивами решительно сомнительными.

И не к чему было звать к себе, в Дом Литераторов, г-д Адрияновых и Гредескулов, этих безголосых пророков мировых катаклизмов, не имеющих ничего нам сказать такого, чего бы мы не знали без них и чего бы мы заведомо от них не ожидали.

Не нужны были одинаково и возражения целого ряда других лиц,—возражения, то полные лицемерия, фальши или просто откровенной лжи, то совсем ненужные своей никчемной и не выразительной словесностью.

Совсем не прав был оратор благодаривший Дом Литераторов за устройство таких собеседований, которые «вновь научат говорить тех, кто четыре года молчал и научат слушать тех, кто отвык слушать».

— Прервать «четырехгодичное молчание» лицемерной ложью или пустой фразеологией не значит «научиться говорить», а я, один из тех, кто «отвык слушать», предпочитаю процесс отвыкания удовлетворению этой пустой и ненужной шумихой.

«Тесные и явно недостаточные пределы» или должны быть заполнены напряженным содержанием и людьми, чувствующими ответственность за содержание заполняемых ими пределов, или... да зияют они, эти пределы, своей естественной пустотой.

Обреченная попытка со стороны Дома Литераторов «делать» сейчас российскую общественность. Это—общественность уездного захолустья.

И не только идейное бессилие литераторов с Бассейной повинно в этом, но и внутренние пороки, коими страдают они безмерно.

Характерно, напр., отношение Дома Литераторов к зарубежной русской общественности и литературе.

Какая такая общественность русская вне Дома Литераторов?

И что эта за литература русская, через конкурс Дома Литераторов не прошедшая?

Я-то отнюдь не сторонник всего «зарубежного». Я даже не убежден в том—существует ли вообще это «зарубежное».

Четыре года из Петербурга носа никуда не ка-

завши, чудится мне иногда, что помимо Невского да Литейного и мира-то никакого нет; готов поверить я тогда, что и литературы помимо домолитераторовской никакой нет и что хребтом российской общественности действительно он, Дом Литераторов, только и является.

А хребтом этим Дому Литераторов ужасно хочется стать.

Так в хребты и норовит пробиться.

Этим я не хочу сказать, что какой - то другой хребет есть и что хребет этот в каком-нибудь Берлине или Париже находится. Отнюдь нет. Какой уже тут хребет у русской общественности?

Но только и неприязнь Дома Литераторов к «зарубежному» забавляет.

Ященко в «Русской Книге» позволил себе похвалить какого-то беллетриста Дроздова, а «Летопись» всполошилась.

Какой такой Дроздов?

И в нашем Альманахе не участвовал, и конкурсом нашим не премирован, и даже нашими обедами не питался, и вдруг-на тебе—писатель великий!

...«Ященко посвящает неумеренно (?) - хвалебную статью А. Дроздову... Мы помним Дроздова по «Вечернему Времени»,—многословный и патетический публицист. Таким он, повидимому, и остался, ибо и проф. Ященко вынужден признать, что у Дроздова нет эстетической меры и такта»...

Ну, а вдруг этот самый «многословный публицист» взял да и написал прекрасный роман, или два прекрасных романа, или еще больше и что если, несмотря на отсутствие в нем «эстетической меры и

такта», проф. Ященко все же надеется, что он, Дроздов, «поддержит славу русской литературы», и позволил себе это сделать без редакционной коллегии Дома Литераторов, что ж из этого?

Из заметки в Летописи явствует, что Дроздова-беллетриста редакционная коллегия не читала, так чем же как не бессмысленным и нелепым соревнованием можно об‘яснить этот выпад?

Впрочем, в этой же заметке вообще констатируется, что в «Русской Книге» в отделе рецензий, что ни отзыв—то «дружеские комплименты»,—и, очевидно, не в меру дружеские.

Если это так,—а я в защитники «Русской Книги» не записываюсь,—то это, несомненно, отрыжка скверной репортерской привычки, которой, увы, страдает и сама «Летопись».

Напомню заметку из № 1 «Летописи»:

«Новое издательство А. С. К. выпустило книжку В. Я. Ирецкого «Гравюры», содержащую шесть стилизованных рассказов. Внешность издания—обложка, бумага, заглавные буквы, друхкрасочная печать и пр.—подтверждает заслуженную славу 15-й гос. типографии и делает честь новому издательству, художнику Лео и наблюдавшему за типографским исполнением В. И. Анисимову. О новых рассказах нашего товарища по редакции—в следующем номере Летописи».

Если бы об Ирецком самую восторженную статью написали,—может, его «Гравюры» и достойны такой статьи,—я ничего не сказал бы.

Но против заметок паточных я, против духа репортерского.

Руки липнут, и на языке сладко, и мысли дурные—

и от этих «дружеских комплиментов», и от об'ятий широких и товарищу по редакции (который ни душой ни телом в этом, наверное, не виноват), и издательству А. С. К., и печати двухкрасочной, и 15-ой типографии, и художнику Лео, и Анисимову, наконец. Об'ятия так широки, что они еще многое вместить могли, да нечего.

Слова позавчерашние—молчу.

Мысли прадедовские—пусть себе.

Но только без духа. Духа такого, действительно, вынести не могу!

Виктор Ховин.

P. S.

После того как предыдущая заметка была написана вышел № 4 «Летописи», в котором Ник. Волковыский полемизирует с Влад. Набоковым.

В 1920 г. Ник. Волковыский, литератор отнюдь «не правительственный» и, даже наоборот, состоящий к правительству в некоторой оппозиции, поместил в «Известиях» статью под названием «Река мелеет», в которой обличал действительно грешную во многом русскую эмиграцию, но которой одновременно обнаружил и характерную для русского интеллигента душевную дряблость;—это неумение сильно ненавидеть, эту постоянную погоню за постылой об'ективностью, это тоскливое и неизменное «постолько—посколько».

Статья была по тому времени совсем неуместная и совсем ненужная и то, что была помещена она на страницах правительственного «чуждого мне партийного органа» тоже вряд ли было «допустимо» и вряд ли «целесообразно», приняв во внимание, повторяю, всю жестокость, всю ожесточенность того времени.

Что ответил Влад. Набоков Ник. Волковыскому— я не знаю, но, как утверждает теперь Ник. Волковыский, сама жизнь, «всесильная и всеубедительная жизнь день за днем вскрывала глубокою неправду, таившуюся в словах г. Набокова» и значит ту правду, которую так несравненно предвосхитил Волковыский.

В чем же эта «правда», коей так горд литератор из «Летописи»?

— «Мы отстаивали и продолжаем отстаивать,— пишет он, право на независимость своего литературного и публицистического «я». Мы не прислуживались власть имущему, мы завоевывали (?) уважение (?) и признание (?) со стороны этого власть имущего и тех, кто даже слепо шел за ним. После почти 4-летнего глубокого и тоскливого безкнижия мы видим возрождение издательского дела. После долголетней и мучительной монополии господствующей партийной литературы... мы читаем регулярно выходящие номера журнала, посвященного вопросам литературы» и т. д., и т. д.

Но, увы, как не у места эта героическая и победоносная поза Ник. Волковыского и как, увы, неповинны мы в отстаивании своего «права на независимость», и как призрачны «завоевания» наши и «уважение к нам» эфимерно.

И Ник. Волковыский знает это не хуже меня.

Всесильная и всеубедительная жизнь победила, но ни он, ни я, ни мы...

Река русской жизни действительно становится полноводнее, но отнюдь не нашими усилиями и как раз вопреки нашей многолетней и постыдной инерции.

И если не Влад. Набокову выступать в роли обличителя нашей «привычки к рабству», то все же чем как не ею об'яснить и наше четырехгодичное интеллигентское существование, и обличения в «чуждом мне органе», и, наконец, гордое свободомыслие самого Влад. Набокова на берегах Шпрее?

Всесильная и всеубедительная жизнь победила.

Победила не только «груды революционного хаоса», но осилила и нашу привычку к рабству и всучила нам эфимерные завоевания наши.

Жизнь победила.

Но не победил... Ник. Волковыский.

Виктор Ховин.

Странное разделение.

Нужно обратить внимание на то, что хотя и само собой разумеется, однако же многим совершенно не приходит на ум: что мир управляется со времени «вознесения Христова» вовсе не Богом, а Христом. Как о чем вопрос, как если что решить потяжелее и задумчивее, посерьезнее и глубже, так спрашивается об одном: «как-же Он думал», и даже просто: «как Он сказал»?

Отчего и самый мир называется «христианским», а самая наша цивилизация именуется не «Божией цивилизацией», что было бы очень возможно филологически и хорошо по смыслу, не—«Божиим миром

человеков», что просто похоже на рай и как будто обещает рай, а—«христианской цивилизацией». Она включает в себя королевства, империи,—включает много законодательств и юристов, удобно и неудобно толкующих законы—для одних удобно и для других неудобно,—и вообще очень много «не-Божьего». Хотя нельзя сказать и никто не говорит, чтоб в то же время это было «не по-христиански». Нельзя сказать «Божий юрист», но можно сказать—«христианский юрист». Гладков, 67-ми лет юрист, всю жизнь занимается переложением и истолкованием Евангелия, и я еще вчера читал его.

Также И. П. Соловьев всю жизнь рисовал сюжеты миньятюры «на евангельские темы», а он был юрист. Победоносцев—тоже юрист. Целая школа юристов занимается,—и воздвигла, церковное право, церковные законы. И вообще принято и установлено, и так все согласились, что «юриспруденция и евангелие», «юриспруденция и христианство» не несовместимы.

Но—«Божий юрист»: как-то странно в словопроизношении и в понятии. Даже более. «Божий мир» может быть, а «Божией цивилизации» не может быть. «Цивилизация может быть только христианской». И в этом-то все и дело. Не невероятно, что если бы все тянулась тавтология «Божий мир»,—все тянулась, все тянулась, еще тянулась: то может быть она и дотянулась бы даже до нашего времени. Мужчины ходили бы без панталон, а женщины в одних рубашках. Т.-е. цивилизация была бы нага и безбоязненна и eo ipso, этим одним, была бы не цивилизация, а один «Божий мир», «скотье царство». «Ибо люди невинны и чисты якоже и скоты».

Но «пришёл Христос», «вознесся»—и когда «вознесся», то началось это странное явление, которое мы и называем «цивилизацией». И однако, из разительных особенностей которой является то, что «людей Божиих» вообще мало, «юристов много», «панталон очень много», а людей «невинного скотьего образа»—странно мало.

И еще одним из последствий того, что «Божий мир» начал именоваться «христианским миром»,—явилась гордость, уединение и противоположность другим. Например, Иов: неужели он не верил в Бога? Да, он видел Бога, знал Его. И—Сатану и всех аггелов и ангелов. Однако, с тех пор, как появились христиане, они начали «захватывать всю веру себе», «всю религию себе». «*Мы*», а «*до нас*» ничего. Это постоянное чувство христиан. Еще Иова они «захватывают»,—допускают, однако по смешному основанию, что книга Иова переплетается или берется за один корешок с Библией, а через это и за корешок с самим Евангелием. На самом-же деле книга, в которой изложены несчастия и жалобы Иова, хотя она написана, правда, еврейскими буквами, но там рассказано вовсе не об еврейском человеке и не еврейское событие. И в Иегову или Адоная, «Бога Израилева», Иов не верил и его не знал. Но как евреи еще не знали христианства,—они не были «христианами»: то и не затруднились нисколько счесть Иова как-бы «своим человеком» и «веру его» признать «своею верой», хотя он Иеговы—*сознательно для самих евреев*—не знал. Я сказал, что для Иова мы делаем исключение, но собственно—по исключению, сделанному евреями. Но уже Пасху мы не хотим есть в одно

время с евреями, даже несмотря на то, что Христос ее ел в еврейском дому и вместе с евреями. Но зато кроме Иова мы о всех вообще других людях земли учим и чувствуем, что они «не знали истинного Бога», и почти в том смысле, что «у них не было Бога», они «не имели Бога». Между тем это скорее мы с юристами и плиссированными юбками не знаем Бога, чем соседи Иова в южной Аравии, или чем моавитянка (т.-е. тоже нисколько не поклонявшаяся Иегове) Руфь.

Таким образом,—странным образом, начиная с «вознесения Христова», потерялся мир народный. Мир ласковый, скотий, Божий. «Цивилизованные люди» стали всех других считать «безбожниками», «дурными» и т. д.—и, оглянувшись, «безбожники» право могли бы ответить:

— Это вы потому, что в панталонах и юбках. Но ей-же-ей не в одних панталонах и юбках нравственность, добро и вера.

В самом деле:

Руфь.

Иов.

В. В. Розанов.

„Методы и подходы“.

Наш век—век кризисов и век жестокости. Культура обнажилась. Мы сгрудились прожили три года как дикари. Сидели под одной крышей и спасались от вихря. Теперь наступает время, когда нужно разойтись по домам и определить наши взаимные отношения. Наступает необходимый и неизбежный процесс расслаивания. Нет благополучных «середин», нет прекраснодушной, бесполой «интеллигенции». Надо сказать друг другу правду, а правда стала по необходимости жестокой, потому что культура—под судом.

Посадили культуру на скамью подсудимых еще футуристы. Отсюда пошла жестокость. Наступил новый век; явился новый, дерзкий язык. Начались оскорбления. Начались кризисы. Кризис интеллигенции, кризис мысли, кризис творчества и т. д. В числе других—и кризис критики, связанный с уничтожением того, что именовалось у нас интеллигенцией. Ее больше нет.

Ведь недавно еще читали Айхенвальда, слушали и брали из библиотеки Мережковского. Теперь это—далекое прошлое. Мережковский упаксвал свои антитезы и поехал соблазнять ими цивилизованных читателей. Айхенвальд превратился в собственный силуэт. Остался один Чуковский, но о нем—дальше.

Произошло нечто весьма характерное и важное. Была критика—«субъективная», импрессионистическая, философская и т. д. Выступала со своими «размышлениями» о том, о сем. Была и наука—«объективная», академическая, внутренне враждебная критике. По-

учала с кафедры, уверенная в своих истинах. И вдруг—все это стало смешным анахронизмом. Научные истины, проповедуемые с кафедр, оказались наивным лепетом, а размышления критиков—пустым набором фраз, более или менее ловкой болтовней. Явилась потребность в деловой критики—точной, конкретной, в которой была бы и настоящая теоретическая мысль, и настоящая острота восприятия. Интеллигентская критика и интеллигентская наука стали одинаково оцениваться как диллетантизм—им одинаково вынесен смертельный приговор. Нужны настоящие профессионалы.

Процесс этот совершается сейчас—на его фоне некоторые явления получают характер знаменательных событий, на которых стоит остановиться.

Весь этот год как-то неожиданно оказался годом литературных поминок, годом критических статей и речей о прошлом. Произведен смотр критике. Кое-что интересно выделить и обсудить.

Чуковский—не интеллигент. Он всегда отличался от прочих большой ловкостью и легкостью своих суждений. Позиция его как патентованного критика казалась прочной. Но с некоторых пор веселый его голос перестал звучать так, как звучал раньше. Он стал нервничать и волноваться—как будто потерял уверенность в себе. Уже статья «Ахматова или Маяковский», несмотря на обычную ловкость в подборе цитат, имела вид дешевой выдумки. Для антитез надо быть Мережковским (вспомните его «Некрасов и Тютчев»). Эти фокусы Чуковскому не по плечу. Концы с концами свести не удалось. Одно дело—подобрать цитатки и ловко их расположить, другое—собрать

мысли и сделать выводы. Для этого надо быть опытным интеллигентом, чем Чуковский никогда не был (и в этом отчасти его заслуга).

И стал Чуковский то нервничать и раздражаться, то конфузиться и извиняться. Очень нервничал он, когда, еще до смерти Блока, читал о нем в «Доме Литераторов». Раздражала его наука. Злобно говорил он об «ученых доцентах» и взывал к толпе, приглашая ее изучать «душу» поэта, а не его «форму»—и тут же беспомощно путался среди гласных и согласных Блоковского стиха, конкурируя с «учеными»...

Теперь вышел его «труд»—книжка о Некрасове. Предисловие достойно особого внимания. Нервничает Чуковский—то извиняется и конфузится, то принимает хвастливые позы. Книжка написана в 1917 г.—и он уже «не во всем» согласен с нею: «Если бы я писал ее теперь, я написал бы ее по другому. Мои теперешние наблюдения над Некрасовским творчеством изложены в моем новом *труде* «Некрасов как человек и поэт». Там другие методы, другие подходы». *Методы, подходы*... Ой, нервничает Чуковский—не его это язык! Сбился, берет слова у «ученых». И зачем же издавать старый «труд», когда на ту же тему написан новый—с новыми «методами и подходами»? Ведь черновики интересны только для исследователей вариантов.

Но Чуковский оправдывается: «До сих пор о технике поэтов писали только специалисты-ученые для других таких же специалистов-ученых. Мне захотелось увлечь этим делом простых, неученых читателей. *Я составил эту книжку для профанов.* Оттого в ней так много беллетристики и так мало системы,

оттого так часты в ней попытки конструировать из техники поэта его психологию». Ой, конфузится Чуковский! Не замечает, что «профан» ведь обидится и читать не станет. Профану-то и нужна система, потому что он хочет учиться. «Беллетристика» есть и без Чуковского. А «конструирование психологии» профану и непонятно, и ненужно.

И кто же сам Чуковский? «Специалист-ученый»—для «профанов»? Нет. Видите ли—Чуковский задумал большое дело, о котором дальше и сообщает: «Мне кажется, что в ближайшее время наступит синтез критики научно-исследовательской с субъективной, импрессионистской, психологической и всякой другой, потому что эта критика (которая?) столь же законна, как и та, и одна без другой невозможна. *Будущему синтезу нескольких методов критики я и хотел послужить своей книжкой*». Так значит—профаны тут ни при чем. «Беллетристика» утверждена как один из методов. Чуковский выступает в роли примирителя критики с наукой, в роли эклектика, объединяющего разные методы. Или, быть может, это не столько синтез, сколько «профанация» методов?

Чуковский страшно горд своей ролью и сам себя хвалит, не надеясь на рецензентов: «До сих пор в нашей литературе не было ни одной статьи, посвященной этому предмету (какому?). «Довольно с нас и сия великия славы, что *мы начинаем*». Не совсем понятно, что именно Чуковский «начинает». Ведь «методы и подходы» у него всетаки не свои (кроме разве «беллетристики»)—они наскоро взяты у «специалистов-ученых» и «профанированы». Синтез?

Трудно, думается мне, осуществить такой *синтез* в труде, в котором сам автор находит «так много беллетристики и так мало системы»... Можно подумать, что Чуковский просто объявляет публично, что он «начинает» учиться—но тогда при чем же «великая слава»? И при чем же «труд»?

А между тем именно так и надо понять это замечательное «мы начинаем», если только удержаться от сравнения с известным «*мы*» в басне Крылова. Чуковский присел за науку, но как «начинающий» мало в ней освоился, схватил кое-что и поторопился использовать. Получилось нечто курьезное. Сначала (чтоб заманить профанов?)—беллетристика о болезни Некрасова. Потом — знакомая ловкость: цитатки и этикетки. «Это был гений уныния... Его излюбленный стихотворный размер есть по самому существу своему—панихида... Он по самой своей природе—могильщик. Похороны его специальность... Умирать—было перманентное его состояние» и т. д. Наконец, вступает в дело «наука». Это возвещается торжественно—над пятой главой стоит в виде эпиграфа (откуда?): «Кому эта глава покажется трудной, тот может ее пропустить».

Ну, а если не пропускать? Тогда вас ожидает ряд необычайных открытий, которых, конечно, профану не понять — потому что непонятны они и для специалиста - ученого. Термины — последнего изделия: пеоны, пиррихии и даже «липометрия» (взято у Брюсова). Но дело не в них, а в теории. Оказывается, что анапест — «лихой» размер, но у Некрасова он «*каким-то удивительным способом*» превращался «в изнемогающий, расслабленный дактиль». Оказывается,



что строка «Не заказано ветру свободному», есть *четырехстопный дактиль*, потому что первую стопу Чуковский рассматривает «как пиррихическую» (?). Новая теория стихосложения? Нет, ведь Чуковский только «начинает», а начинающие любят делать «смелые» открытия. Далее оказывается, что «Некрасов *умел писать как-то так*, что гласные у него тянулись дольше, чем у всякого поэта». Слово «обитель» оказывается дактилическим («оби-итель»), слово «кусточка» (ни жилья, ни травы, ни кусточка) приобретает «лишнее *о* и таким образом является сокровенно-дактилической формой» (кусто-очка). Но ведь одно из двух: или протяженность гласных, вообще, свойственна некоторым ритмическим образованиям (тогда дело вовсе не в том, что Некрасов «как-то так» умел писать), или этого нет совсем. Но Чуковский в восторге от своего открытия и спешит заявить о том, что он «начинает»: «Это еще никем не изучено, но можно доказать с научной точностью что некрасовские анапесты являются анапестами лишь формально, а в сущности, по естеству, они дактили». Слышал, очевидно, Чуковский, что ямбы могут принимать хореическое движение, а анапестический зачин (анакруза) может смениться дактилическим расположением слов (немцы давно заменяют обычные эти термины другими — steigend и fallend, чтобы освободиться от теории стоп), — слышал, но не понял или понял посвоему, как «начинающий».

Я не пишу рецензии — поэтому не буду разбираться во всех деталях этого «труда». Мне важно показать, что Чуковский растерялся. Это симптоматично для кризиса критики. Одной ловкостью ничего

не сделать—приходится изобретать, хотя бы наскоро, «методы и подходы». Но такие «методы» должны встретить резкий отпор—тем более, что могут кое-кого соблазнить. Соблазнился же ими, напр., Л. П. Якубинский (заметка в № 1 журн. «Петербург»)—соблазнился наивно, как лингвист, с высоты своей научной позиции плохо разглядев сущность этого литературного явления.

Я предупредил, что буду жестоким. Пусть обижается на меня В. Ходасевич, но вслед за Чуковским я должен говорить о нем. Такова уже моя схема. Ходасевич—очень хороший поэт. Но, Ходасевич стал выступать в роли критика. Произнес речь о Пушкине, произнес речь об Иннокентии Анненском. Впечатление осталось большое, потому что человек он—тонкий и остроумный. Но ему, как и Чуковскому, не дает покоя наука. Он, как и Чуковский, играет на невежестве толпы, чтобы создать себе определенное лицо. Чуковский сердился на ученых, которые изучают одну форму. Ходасевич поступает так же, преподнося толпе неверную, вульгаризованную формулировку теорий, с которыми он, очевидно, мало знаком: «Нельзя не указать тут же и на воскресшее в последнее время отсечение формы от содержания и проповедь главенства формы, подобно тому, как в пору первого затмения проповедывалось главенство содержания... Те, кто утверждает, что Пушкин велик виртуозностью своей формы, содержание же его -- вещь второстепенная, потому что вообще содержание в поэзии не имеет значения,—суть писаревцы наизнанку». Из цивилизованного Ходасевича вдруг выглянул обыватель который в целом научном направлении увидел только

одно — «воскресшее отсечение». Да, цивилизация — еще не культура.

Каковы же собственные «методы и подходы» Ходасевича? Оказывается, что в каждом художественном произведении есть ряд «заданий», которые бывают различного порядка: «философского, психологического, описательного и т. д. — до заданий чисто формальных включительно». Оказывается, что основное свойство Пушкинской поэзии — «в необыкновенном равновесии, с каким разрешает поэт эти параллельные задания». Оказывается, наконец, что Пушкин отличается «многотемностью» и «многозначимостью». Перечисляются различные «темы», которые можно найти в «Медном Всаднике» (мы думаем—скорее в учебниках). Что же это как не простой эклектизм, построенный на равнодушии к научным проблемам, на неумении по настоящему их ощущать? Что же это как не прием воздействия на толпу, которая всегда рада найти отклик своим обывательским размышлениям?

Еще тоньше, еще «цивилизованнее» построил Ходасевич свою речь об Анненском, но еще резче выступила здесь примитивность его мысли. Оказалось, что Анненский боялся смерти (специально сообщалось, что у него был порок сердца!), и что страх этот выражен в его поэзии. Анненский сопоставлялся с Толстовским Иваном Ильичем, который оказался выше Анненского, потому что перед смертью пережил чудо, а что переживал Анненский перед смертью— *нам неизвестно* (так и было сказано). Вот уж где, действительно, самое грубое «конструирование из техники поэта его психологии» — и даже без той

оговорки, какую делает сконфузившийся Чуковский! Ходасевич не конфузится—он верит в магнетическую силу своего цивилизованного языка. Но не прав ли я, сопоставляя его с Чуковским? Противоположности и в самом деле иногда сходятся.

Теперь несколько слов еще об одном явлении—явлении совсем иного порядка, но непосредственно относящемся к моей теме. Тут — положение обратное. В основе — наука, детально разработанная. На этом фундаменте строится критика. Я говорю о В. Жирмунском, и в частности—о статье его «Поэзия Александра Блока». Здесь—подробный анализ: романтизм, мистицизм, метафора, катахреза, символ, ритм, рифма и т. д. В первой части—о «мироощущении», во второй —о «форме». Значит—синтез? Тот самый синтез, которого многие так жаждут? Значит — разрешен «больной» вопрос о форме и содержании или, хитрее, о внутреннем и внешнем? Нет, вопрос даже не поставлен, а тщательно скрыт — как будто его и нет. Вместо синтеза—простое сочетание методов. Скажут мне, что в этом нет никакой беды? Беда в том, что это означает скептическое равнодушие к методу как принципу творчества. Беда в том, что это—путь к эклектизму, которым разрушается существо науки. Беда в том, что результат эклектизма—потеря чутья к фактам. Один пример. Оказывается, что Маяковский и имажинисты — ученики Блока: «Так, напр., «пожар сердца», у Маяковского с пожарными в «сапожищах» и т. д. *с формальной точки зрения* ничем не отличается от сердца, «сгорающего на костре» и освещающего ночью «мрак окрестный» в стихотворении Блока». Автор сам под-

черкивает «с формальной точки зрения» и этим приоткрывает свое понимание формы. Если такие разные факты, как метафоры Блока и Маяковского, оказываются в одном ряду, то эта «формальная» точка зрения есть какая-то ложная абстракция, не объясняющая, а только запутывающая и затемняющая. Схематизм губит автора, лишает чутья. Нет остроты восприятия, нет оттенков Оказывается, что «мятель *трубит*»—смелый неологизм, что «взор твой—мечами пронзающий взор»—неожиданное метафорическое новообразование, что «вся—в мелких тучах»—метафора и т. д. Это потому, что автору нужно доказать требуемый первой частью метафоризм Блока как нечто новое, смелое, неожиданное. Основное художественное задание «Незнакомки» автор определяет как «преображение земной действительности *в романтически-чудесную, земную красавицу — в сказочную Незнакомку*» (так требуется схемой), а сам Блок называет ее «красавицей-куклой» и говорит: «Это — *дьявольский сплав* из многих миров, преимущественно синего и лилового». («О символизме»).

Я заговорил о Жирмунском, чтобы противопоставить его Чуковскому и Ходасевичу, рассерженным на науку. Но научные методы Жирмунского не разрешают вопроса, мною поставленного в начале, потому что веет от них холодком кафедры. А ведь дело в том, что и на кафедрах—не все благополучно. Академизм, хотя бы и освеженный разными методами,—не спасение ни для науки, ни для критики. Рано строить схемы—в самых теориях слишком много недосказанного. Нет, дело не в синтезе, о котором, как

это ни странно, мечтают и Чуковский, и Жирмунский (да и Ходасевич), а в разработке и в заострении самых основных проблем. Только так можем мы преодолеть кризисы. Только так оправдаем культуру, которая сейчас—под судом.

Я надеюсь, что статья моя будет понята не как личный выпад, а как голос современника — резкий, потому что говорить сейчас можно только резко.

Б. Эйхенбаум.

Письмо к Роману Якобсону.

Дорогой Рома!

Надя вышла замуж.

Пишу тебе об этом в журнале, хотя и небольшом оттого, что жизнь уплотнена.

Если бы я захотел написать любовное письмо, то должен был бы сперва продать его издателю и взять аванс.

Если я пойду на свидание, то должен буду захватить с собою трубы от печки, чтобы занести по дороге.

Во время докладов «Опояза» я колю дрова. Отдыхаю, топя печку, и думаю, таская кирпичи. Вот почему я продал письмо к тебе «Книжному Углу».

Потоп кончается.

Звери выходят из своих ковчегов: нечистые открывают кафе.

Оставшиеся пары чистых издают книги.

Возвращайся.

Без тебя в нашем зверинце не хватает хорошего веселого зверя.

Мы пережили многое.

Мы сумели отдать своего ребенка чужим для того, чтобы его не разрубили.

И он достался чужим, не так, как в толстой книге, которую мой отец читал справа налево, моя мать читала слева направо, а я совсем не читаю.

Да, мы должны сами добывать себе солому для своих кирпичей.

Это опять из той же книги.

Мы сами пишем, сами печатаем, сами торгуем.

И сами отстояли свою жизнь.

Мы знаем теперь, как сделана жизнь и как сделан Дон-Кихот, и как сделан автомобиль, и сколько стоит фунт лиха, и что такое верная дружба.

Возвращайся.

Ты увидишь, сколько сделали мы все вместе,—я говорю только про нас, филологов. Я все раскажу тебе, стоя в длинной очереди Дома Ученых. Времени разговаривать будет много.

Мы поставим тебе печку.

Возвращайся.

Настало новое время, и каждый должен хорошо обрабатывать свой сад.

Лучше чинить свою дырявую кровлю, чем жить под чужой.

А вехи не меняем. Вехи нужны не для нас, а для обозов.

Виктор Шкловский.

От литературного „письма“ к фельетону.

(Генезис формы).

Эпистолярный жанр в памятниках литературы является самым распространенным и настойчиво требующим изучения.—Современное французское письмо, как явление литературного жанра, ведет свое начало от Монтэня и его современников. Но уже о письмах Севинье приходится думать, не были ли они для нее предметом долгой стилистической обработки. После нее мы имеем явно обособившуюся от простых бытовых потребностей литературную форму. «Провинциальные письма Паскаля»—полемический трактат, где для большего удобства использована форма литературного письма, при том с оживленным и разработанным диалогом. Скоро наступила пора увлечения условно изображаемым Востоком. Появились «Китайские письма» «Сиамские письма», «Марокканские письма» (Кадальсо, около 1774 г.); с другой стороны—экзотические «Перувианские письма» м-м де - Граффиньи (1746 г.), и многие другие. Сюда же отношу я целую литературу «назидательных писем» «lettres édifiantes», именно миссионеров, преимущественно иезуитов, посылавших из глубины отдаленных колоний верующим свои повестствования о трудах миссии и, между прочим, восторженные описания опытов практического весьма любопытного применения опрощающих принципов руссоистской философии к жизни на лоне природы новообращенных дикарей (ср. Лихтенберже, «Социализм 18-го века»). Иезуитские письма тоже своего рода диалектические трактаты.—«Письма»

этой эпохи окончательно лишены обращения к конкретно существующему адресату, который еще по образцу гуманистов обозначается вымышленным именем *).

В указанной литературе «Персидские письма» Монтескье оказались в свою эпоху главным литературным явлением данного типа и сразу вызвали, как видим, целую группу многочисленных подражаний. Монтескье также пишет от имени вымышленных корреспондентов, Узбека, Иббена, Фатмэ, евнухов; *вначале* потворствуя фривольным вкусам своего времени, *позднее* он переходит к *серии коротких публицистических очерков на самые разнообразные темы*, частью сатирические. В последнем моменте он участвует в общей литературной работе по разрушению ветшающего королевского строя в родной стране, и его разнообразные письма доходят до степени чисто французского по жанровой форме «*essai*, столь утвердившегося—через заимствование из Франции—и по ту сторону пролива, в литературе Великобритании («essay»). Нижеследующие примеры подтвердят сказанное выше о литературе «писем» на пороге революции. Как пример первоначальных «писем» беру вступление письма VI-го. Фатмэ пишет Узбеку. «В Эрзерум». «Уже два месяца как ты уехал, мой дорогой Узбек, и в том унынии, в каком я ныне погружена, я еще не могу на этом успокоиться. Я обегаю

*) «Lettres edifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères»—1781 г., 43 тома; 1820 г., 14 томов. Кроме иезуитов писали доминиканцы, францисканцы. Эту литературу хорошо знал Шатобриан. *Aimé Martin* издал письма в «Panthéon litféraire».

весь сераль, как будто ты еще здесь. Что хочешь ты от женщины, которая тебя любит, свободной по рождению, рабы от страсти своей любви!..»

Пример писем второй группы, — в докторальном тоне—*даже без обычного эпистолярного обращения!*—Письмо. CII.—«Узбек—Иббену. В Смирну»... «Самыми могущественными европейскими странами являются владения императора Священной Римской Империи, королей Франции, Испании и Англии... Большинство стран Европы монархии или оне так называются. Ибо я не знаю, на самом деле бывали ли когда либо таковые. Эта форма правления существует насильственным образом и вырождается или в деспотию, или в республику. Власть никогда не может быть поровну распределена между государем и народом»... Ср. все последующие письма, которые говорят об свободолюбии англичан (письмо CIV), о науках и искусствах на Западе, в частности, о химии (CV), о любви французов к труду (CVI) и о их промышленности, о газетах, еще неизвестных в Персии (CVIII), об университете (CIX), о разводе [CXVII]; между прочим в письме [CXIV],—цитирую все время по изданию «Bibliothèque Nationale», — «Константинополь и Испагань—столицы величайших стран мира... Правители приводят туда для поселения целые нации.— Я исчерпаю этот вопрос в следующем письме.—Париж, 12-го руны Хаббан, 1716».—Это заключение письма совершенно напоминает нам фельетонное: «но об этом до следующего раза» современного газетного lundiste'a, специалиста по понедельничным фельетонам и критическим статьям на разные темы. «Понедельники» были введены Сент-Бевом, присяжным

критиком и обозревателем французской романтической школы. Но еще раньше его, на другой день после Монтескье, продолжая и развивая его традицию, Бертэн старший (Bertin ainé), 8-го плювиоза VIII-го года Республики, придумал печатать краткие статейки на всякие темы, влагая их отдельным «листком», в 4 страницы, в номер газеты; такие «вложения», ср. Inserate [по немецкой позднейшей газетной терминологии] и дали «feuilleton», фельетон. Еще позднее аббат Жоффруа (Geoffroy) дал начало театральному фельетону в «Journal des Dèbats», 18-го брюмера. Все эти нововведения имели бурный успех и выявили свету много новых неизвестных дотоле литературных имен, напр., Е. Сю. До сегодняшнего дня дорога к далекой Академии открывается для начинающего французского литературного деятеля участием в газетной работе и именно фельетоном. Генезис последнего, как мы утверждаем, ясен до сегодняшнего дня включительно до «Писем к ближним» покойного М. Меншикова. Эта традиция от литературного письма к фельетону нам лично представляется очевидной *)— Наконец, письмо развивалось и в форме эпистолярного романа; с другой стороны мы связываем и «*открытое письмо*», как акт публичного обращения к отдельному видному лицу, и «*литературный манифест*» определенной художественной школы, как ответвления того же единого эпистолярного жанра.

Владимир Б. Шкловский.

---

*) Ср. серию литературных «Парижских писем» м-м Эмиль де Жирардэн (1846 г., 5 т.т.), положивших начало «*Хронике*» в ежедневных газетах.

„Смонтированная“ поэтика.

Форма или содержание?

— Таков вековечный, но пока безответный, вопрос эстетики.

Одни клянутся, что содержание, другие божатся, что форма. Но оба ответа одинаково неудовлетворительны, и обе эстетики—и эстетика формы, и эстетика содержания—в одинаковой степени полны противоречий и совсем очевидных нелепостей.

Впрочем, есть и третий ответ: русская символическая школа, возглавляемая Вяч. Ивановым и Андр. Белым, в «Трудах и Днях» возражала против самого противопоставления формы содержанию и утверждала, что ими, символической школой, вопрос благополучно разрешен, ибо одно определяется другим или, вернее, и то, и другое определяется третьим — мироощущением художника (конечно, если мироощущение «символическое»).

Но последнее разрешение вопроса окончательно скомпрометировано самими же символистами, так как искусство их отнюдь не являет примирения этих двух «стихий» и давно раздавлено тяжестью «символического» мироощущения.

Русское искусство преимущественно жило эстетикой содержания; впрочем, не только жило, но живет и до последнего времени: стоит только прочесть какой-нибудь «Вестник Литературы», чтобы убедиться в том, что в обороте еще эта одряхлевшая традиция русской критики, что жив этот жалкий, «благородный» и наивный волапюк, что допустимы еще плоские

присказки, которыми заканчивалось большинство российских «критических» статей о художестве, — присказки о светлом или каком ином мире святых или каких иных идеалов.

Но «Вестники Литературы» нынче в серьезный счет не идут.

Эстетика формы — вот козырная карта нашего времени, вот всеобщее увлечение и пишущих, и читающих.

Недаром формальный принцип осилил и нераздельно царствует в опустошенных душах нашего опустошенного века.

Он так нетребователен и так доступен, этот формальный принцип.

И это он открыл эти бесконечные студии, в которых плодится бесчисленный рой недаровитых, набивших руку поэтов, но потерянных для жизни, зараженных пошлым олимпийством и пороками жалкого профессионализма человеческих душ.

И это он превратил читателей в «любителей», «собирателей», «коллекционеров» и чорт его знает еще во что, это он исказил неискушенные читательские сердца в «ценителей прекрасного», в литературных гурманов, с такой тупой прямолинейностью, с таким узколобым самодовольством говорящих о ритме и метрике, об ассонансах и диссонансах и еще о многом, с такой непосредственной грацией применяющих к искусству терминологию, употребляемую ими в ювелирных мастерских и перчаточных магазинах.

Вот теперь с легкой руки Виктора Шкловского и иже с ним, руководимых тем же принципом, создаются и теоретики поэзии, ученые от литературы.

Я отбрасываю сейчас и личные достоинства Виктора Шкловского, и уменье его сказать острое слово и им резко и ярко определить нужное ему, а говорю только о методологии его, о «науке», им созидаемой.

В книге о Розанове пытается он доказать, что «душа литературного произведения есть не что иное, как его строй, его форма, а содержание литературного произведения равно сумме его стилистических приемов».

Но я уж писал однажды в другом месте, что вместо книги о Розанове у Шкловского и получилась только сумма плоских констатирований и бесплодных открытий, что помимо сомнительных аналогий, что вот у Сервантеса так же и у Стерна то же, о Розанове ровно ничего не сказано кроме пустого и очевидного утверждения, что «темы кухонные», или «что я постараюсь доказать, что три книги Розанова произведение литературное».

Я понимаю, что заставило Виктора Шкловского обратиться к Розанову, я понимаю его скрытое желание этот современный, живой, текучий материал победоносно оседлать своим методом.

Но недаром книга о Розанове — самая неудачная из книг Шкловского.

Живой еще в нашем сознании и остро переживаемый нами писатель не мог поддаться методологическим манипуляциям Виктора Шкловского.

Последнего здесь ждала явная и откровенная неудача.

Работа над давно мертвым для нас материалом, работа над ничего не говорящим нам писателем, блуждание в тех дебрях, куда мы сами уже не загляды-

ваем, где нам нужен хоть какой-нибудь гид (если мы по увлечению историзмом заглянем в эти дебри), чтобы как-нибудь и поскорей выбраться на вольный воздух современности, — вот стихия методологии Шкловского.

И потому книга его о Тристраме Шенди или о Дон-Кихоте несомненно удачнее, поскольку удачнее скрывает он в них бессилие своего метода или поскольку вернее, безразличен читателю самый материал, подвергающийся методологическому исследованию.

«Формы искусства об‘ясняются своей художественной закономерностью, а не бытовой мотивировкой»,—таков главный тезис этих книг (как будто бы кроме художественной закономерности и бытовой мотивировки ничего третьего и быть не может).

И вот начинаются мытарства методолога по лишенным всякого интереса и всякого смысла цитатам и наблюдениям:

«Посвящение попало на 25 стр...»

«Также необычайно поставлено предисловие. Оно занимает около печатного листа, но не в начале книги, а в главе 64, с страницы 182 по 192...»

«Но венец всяких перестановок это то, что в «Тристраме» переставлены даже главы: главы 297 и 298 стоят после 304...»

«Как материал для развертывания в первой части взято описание рождения Тристрама. Это описание занимает 267 стр...»

«Но вот, наконец, на стр. 99 дядя Тоби может кончить то действие, которое начал на стр. 67...»

И т. д., и т. д.

Целая уйма таких «статистических» наблюдений. А потом цитаты. Цитаты без конца... Если бы Виктор Шкловский не воскликнул с горечью: «к сожалению не могу переписать всего Стерна». Еще бы.

Но это был бы самый подлинный и безошибочный прием новой поэтики, ибо один из значительных недостатков разбираемой методологии, это—очевидность ее «открытий» и, увы, несомненная неоспоримость их.

Впрочем, я был бы несправедлив, если бы скрыл, что, конечно, большинство и этих констатирований, и цитат, и перечислений служат материалом для тех или иных выводов, имеющих конечной целью основной вывод, «что в искусстве нет содержания», «а формы искусства объясняются своей художественной закономерностью, а не бытовой мотивировкой».

Приведу пример такого вывода:

...«Искусство безжалостно или внежалостно, кроме тех случаев, когда чувство сострадания взято как материал для построения...

«Конечно, внежалостен и Стерн. Привожу пример. У старшего Шенди умер его сын Бобби в тот самый момент, когда отец колебался, употребить ли доставшиеся ему случайно деньги на отправку сына заграницу, или же употребить их на улучшение имения.

«Стр. 313... «мой дядя Тоби читал вполголоса письмо . . . .

. . . .

он отправился! промолвил мой дядя Тоби. Куда? Кто? вскричал мой отец. — Мой племянник, сказал дядя Тоби. — Как? Без позволения, без денег, без воспитателя? восклицал мой отец в недоумении, — нет, мой дорогой брат: он умер, сказал мой дядя Тоби».

«Здесь смерть использована Стерном для создания недоразумения, очень обычного в построении, когда двое разговаривающих говорят про разное, думая, что говорят про одно и то же» *).

И в подтверждение приводит новый пример — разговор городничего с Хлестаковым и потом второй — из «Горе от ума»:

Загорецкий.

Нет, Чацкий произвел всю эту кутерьму.

Графиня-бабушка.

Как? Чацкого кто свел в тюрьму?

И т. д.

Но сколько еще аналогий могло бы быть приведено этому неоспоримому наблюдению, что «здесь использовано недоразумение... когда двое разговаривающих говорят про разное, думая, что говорят про одно и то же...»

Даже в «Войне и Мир» в сцене сражения, когда Толстой «развертывает деталь жующего влажного рта», этот всегда торжествующий метод победоносно уловляет хитрую механику художественной закономерности, ибо здесь тоже, конечно, «прием», который состоит в том, что «писатель фиксирует и подчеркивает в картине какую-нибудь деталь, что изменяет обычные пропорции».

— Дай-ка,—думал про себя Толстой, или если не сам Толстой, то она, художественная закономерность,—разверну-ка я деталь жующего влажного рта, это так изменяет обычные пропорции».

*) Виктор Шкловский. «Тристрам Шенди».

И развернул.

И получилась «Война и Мир»...

Бери любое произведение, любую главу, любую фразу и с глубокомыслием, достойным лучшей участи, скажи: здесь все закономерно.

Способ доказательств?

О, он очень прост.

В «Тристраме Шенди» *переставлены* главы, 297 и 298 стоят после 304, это — прием, «прием *перестановки* глав».

В Болдинских побасенках Пушкина, а именно в «Выстреле» Шкловский констатирует тот же прием перестановки глав, ибо части даны в нем в такой последовательности II—I—III...

Ну и?...

И больше ничего, за исключением разве мудрой цитаты из самого Стерна, весьма неосмотрительно приведенной Виктором Шкловским:

«Единственно чего я желаю, это—дать свету маленький урок, пусть он не мешает людям рассказывать свои повести по своему...»

Я чувствую сбивчивость и, быть может, отсутствие последовательности и цельности в моих критических суждениях, потому что, подобно Шкловскому, который говорит это о Стерне, я могу сказать о нем: «к сожалению, не могу переписать всего Шкловского». Только прочтя всю книгу его, можно убедиться в том, что о самой книге ничего общего не скажешь, ибо сама книга—совокупность или совсем очевидных наблюдений, или наблюдений, требующих и затраты громадного внимания и громадной усидчивости, но от этого ничего ни выигрывающих ни в своем смысле,

ни в своем значении; но и из тех и из других бессилие самого метода не в состоянии сделать никаких обобщений, ибо самые наблюдения, взятые в таком аспекте, к этому никакого материала не дают.

И потому в книге о Розанове нет Розанова, так же, как в другой нет Стерна и как в книге о Дон-Кихоте нет Дон-Кихота.

А главное—таких книг может быть написано десятки, сотни, тысячи.

Всяким и всеми.

(Если отбросить, конечно, яркую индивидуальность Виктора Шкловского, которая все же ни в какой мере не может оправдать или скрасить бессилие самого метода).

И обо всем одинаково.

И о Толстом, и о Вл. Ленском, о Достоевском и о Грине, и о Шекспире, и об Аверченко. И значительность Толстого совпадет с значительностью Ленского, а любой Аверченко превзойдет любого Шекспира изобретательностью своей в «смонтировании анекдота», в перестановке глав и пр.

И для меня разгадка безнадежности попыток этой обреченной методологии полностью в этой цитате из Стерна:

«Пусть не мешают *людям* рассказывать *свои* повести по *своему...*»

Правда, произнесенной с моими интонациями. Однако, все же я готов признать значительность «приема» в творчестве, я готов призадуматься над характером «смонтирования» анекдота, я готов поверить в осмысленность методологии Виктора Шкловского, если только признают, что все эти внешние

моменты художественного творчества суть выразители чего-то иного и более значительного. Если признают, что восходят они к тем «людям», которые рассказывают *«свои»* повести по *«своему»*.

Если в этом по «своему» заключается не жалкое разнообразие приемов и методов творчества, а если эти приемы и методы—знаки и выразители того, что назвал бы я творческим темпераментом художника, тогда, быть может, и некоторые констатирования Виктора Шкловского приобретут иную, но свою несомненную значительность.

В творческом темпераменте разрешится спор и формы, и содержания.

Это не какое-нибудь «символическое мироощущение» и не какое-нибудь иное мироощущение, замыкающее творчество в систему логических понятий или в систему «мистических» прозрений, обрекающее искусство на доказательство истины или на подтверждение какого-то мистического опыта.

Творческий темперамент это — некая актуальная сущность, это—действенная тенденция, это—волевое устремление художника. Им определяется и содержание, и форма.

И только тогда, когда подойдем мы к этой *«психической* стихии» художника, только тогда найдем мы истоки и формы, и содержания его творчества.

Только тогда «стилистические приемы» художественного произведения приобретут подлинную свою значительность, и станет для нас ясным особый смысл этих приемов, особый смысл и сходства, и разности их у разных художников.

И только тогда поймем мы, почему большие

поэты не учились в студиях, а выученики студий не обязательно становятся большими поэтами, или обязательно не становятся ими.

А главное—только тогда искусству будет возвращена его подлинная роль в мире, его действенная сущность, его актуальность, и будут разбиты предрассудки одинаково и об его морализирующей роли—об ученичестве читателя—и об его нейтрализирующем активность читательского сознания значении—о бездейственном созерцании.

Впрочем, на эту тему потом подробнее.

Виктор Ховин.

5=100.

У нас—новая забота. Столетние поминки. Что ни месяц—то чье-нибудь столетие. А не столетие, так сорокалетие. А то еще трехсотлетие. Нет спасения от прошлого—точно на зло футуристам. «Вольфила» целый месяц говорила о Достоевском. Теперь пришла очередь выступить «Некрасовскому семинарию». То-то будут свежие мысли! То-то развернется российское красноречие! Ведь Некрасов - «любил русский народ» и «изображал русскую женщину».

Но нельзя же жить одними поминками. Я решил написать не в поминальном, а в юбилейном тоне. Кто юбиляр? Маститых нет—пусть будет не маститый. Тем веселее. Пятидесятилетние юбилеи—анахронизм,

те же поминки. Кто же из нашего поколения доживет до пятидесятилетнего юбилея? Ни сапог, ни денег у государства не хватит. Теперь надо иначе: год прошел—юбилей. Год считать за двадцать пять лет. Считаем же мы рубль за десять тысяч.

А если так, то юбиляр есть—и даже очень почтенный. Ему 125 лет. Для круглого счета будем считать, что—100. Ведь это—простая условность.

Он родился в 1916 году. Родился бойким, шумным, веселым. Происхождения футуристического. Филолог. Зовут—«*Опояз*».

Это—«Общество изучения теории поэтического языка». Собираться кружком начало оно еще в 1915 году. В 1916-ом выпустило свой первый сборник—со статьями о «заумном языке» и о звуках в стихе.

В 1917-ом—второй, в 1919—третий, а теперь издает ряд книжек. Когда все общества захирели, оно работало. Строило теорию литературы. Революция не остановила работы—наоборот, придала энергии.

Революция—и филология. Да, одно из странных, но органических противоречий жизни и культуры. Из революции Россия выйдет с новой наукой о художественном слове,—это несомненно. Имен называть не буду. В том-то и дело, что явление это—стихийное, не случайное, не придуманное. И явление здоровое.

У «Опояза» есть ходячее прозвище—«формальный метод». Это неверно. Дело—в принципе, а не в методе. Русская интеллигенция, а вместе с ней и наука, была отравлена идеей монизма. Маркс, как настоящий немец, привел всю жизнь к «экономике». А русские люди любили учиться у немецкой науки, потому что своего научного мировоззрения не имели, а только—

вкус к нему. И вот воцарился у нас «монистический взгляд», а из взгляда произошло многое другое. Нашли основной фактор, стали строить схемы. Искусство не помещалось—выбросили его. Пусть существует как «отражение». Иногда полезно для просвещения.

Нет, довольно нам монизма! Мы—плюралисты. Жизнь многообразна—к одному фактору ее не свести. Пусть занимаются этим слепые—да и они теперь прозрели. Жизнь движется как река—сплошным потоком, но с бесконечным количеством струй, из которых каждая—сама по себе. А искусство—даже не струя этого потока, а мост над ним.

Нас язвительно называют «веселыми историками искусства». Что ж? Это не так плохо. Быть «веселым»—это одно теперь уже большое достоинство. А весело работать—это просто заслуга. Мрачных работников у нас было довольно—не пора ли попробовать иначе?

Да, дело—в принципе, в мировоззрении. Метод не является сам из себя. Поэтому и «выучиться» ему нельзя, как нельзя «выучить» ту или другую науку. Наука—дело творческое, а творчество—процесс органический. Монист тоже может заниматься «формальным методом», но тут-то и скажется разница. За этой «формой» он всегда будет разуметь нечто «содержательное», нечто «внутреннее», т. е. самое важное. И потому чем ближе подойдет он к проблемам художественной формы, тем более чуждым будет для нас. Тут—спор не о методах, а о традициях, о принципах. В таком виде—спор этот не академический, не кабинетный, а злободневный и столь же животрепещущий, как спор между марксистами и анархистами. Это—борьба разных прошлых за будущее.

Тут-то, вероятно, и скрывается смысл странного противоречия: революция—и филология. Жизнь строится не по Марксу,—тем лучше.

Я попытался сделать фигуру юбиляра маститой, соответствующей его почтенному возрасту. Потому что его 5 лет—все равно, что иные 100.

Б. Эйхенбаум.

Записки о Западной Литературе.

5.

Экспрессионизм. Через 3 года в России все спорили бы об экспрессионизме, как 100 лет назад спорили о романтизме *), если бы не одно существенное обстоятельство: без всяких видимых причин течение расплылось, раздробилось на несколько течений, и как *Экспрессионизм* отошло.

Некролог его написал недавно не кто иной, как сам Казимир Эдшмид; в «Двуглавой Нимфе» он заявил, что экспрессионизм изжит и что пора итти дальше (куда?). Казимир Эдшмид на $^3/_4$ выдумал экспрессионистов, и на его слова мы можем положиться.

Таким образом, остается и нам писать некролог экспрессионизма.

*) И тогда, несомненно, возникло бы недоразумение с нашими московскими экспрессионистами; они бы заявили, что они-то и суть настоящие экспрессионисты, а что в Германии экспрессионисты—так себе, сами по себе.

Он родился перед войной в Германии в 1914 году, причем с родителями и дедами дело обстояло несколько неблагополучно: оказалось слишком много родственников. Во всяком случае, в рождении его замешаны «славянские влияния»: Толстой, Гоголь, Достоевский и В. В. Кандинский. Любопытно взглянуть на список прародителей ныне покойного (умершего почкованием) течения:

1) Мифы, 2) Саги, 3) Эдды, 4) Гамсун, 5) Баалшем, 6) Гельдерлин, 7) Новалис, 8) Данте, 9) Де-Костер, 10) Гоголь, 11) Флобер, 12) Ван-Гог, 13) Ахим фон-Арним, 14) Ницше, 15) Ангел Силезий, 16) Толстой, 17) Достоевский, 18) Шопенгауер (по Эдшмиду и Гюбнеру). Список хорош и родня почтенная, но не слишком ли много? (отчасти походит на библиотечный каталог), и родня слишком почтенная тяжелая, имена давят, все «старшие ветви», очень толстые и суковатые.

Удивляться этому не следует, потому что во главу угла новое течение поставило «не формальные искания», а «новое чувство жизни». Чувству же жизни и подобает быть немного расплывчатым, и оно сказывается одновременно и в поэзии, и в живописи, и в архитектуре, и в театре—и поэтому в экспрессионисты попали и Фриц фон-Унру, и Рене Шикеле, и Кандинский, и даже Карл Гауптман.

Словом, дело обстояло, как у всякого уважающего себя романтизма. Но горе литературных (и всяких) революций в том и заключается, что слишком много заглядывают в книжку, ищут предтеч, составляют каталоги и что не хватает духу быть самими собою.

Казалось бы, «новое чувство жизни» не должно

ни с чем и ни с кем считаться, а на деле вышло другое: попроповедуют, потворят, а потом отбегут и смотрят в книжку; понадобилось совместить Достоевского (мода) с... Гамсуном (противники импрессионизма), с... Эддами (обеими: старшей и младшей) и с... Де-Костером (почему?). В результате получилось, что сами экспрессионисты перестали понимать, кто они такие, и объявили себя упраздненными.

Началось же дело интересно и живо.

Насчет «нового чувства жизни» я распространяться не стану (их личное дело; притом же плагиат из Фр. Шлегеля). Но в борьбе с импрессионизмом и футуризмом они показали себя хорошими критиками и сказали правду.

В этой отрицательной правде главное дело экспрессионизма. Самого же его, как теперь доказано и признано самими экспрессионистами, не существует, и, может быть, не существовало, как единого литературного течения.

(Какой жестокий пример для московских экспрессионистов!).

6.

Импрессионизм отучил видеть *целые вещи* (говорят экспрессионисты, я слушаю и записываю). Он раздробил мир на миллионы кусков и кусочков, блестящих пятнышек, вертких словечек.

«Пытаясь дать Космос, он давал лепет; пытаясь дать природу, он давал отрывки; желая дать жизнь, он давал секунду; желая дать смерть, давал вздрагиванье, погасание, а не бесконечное, никогда не кончающееся бытие, заключающееся в конце» (Эдшмид).

«Импрессионизм, который никогда не был целен, давал только кусковые вещи, драматический, лирический, сентиментальный жест, *один* жест, *одно* чувство и, формируя эти маленькие отрывочки, должен был противостать и противостал *космосу*, как *мозаика*. Чтобы вдохнуть новую жизнь в вещи, он разложил мир на бесчисленные части» (он же). Импрессионизм расчленил вещи, сформировал части в маленькие формы (*импрессионизм—искусство маленького*), которые растекались у него в пальцах Мир весь стал маленьким и вытек сквозь пальцы. Импрессионизм не вынес ударов молотом по нервам,—нервное искусство маленького распылилось,—и—породило футуризм.

На футуристов и кубистов экспрессионисты смотрят как на завершение импрессионизма. Явно идя от них, они относятся к ним враждебно, потому что им, носителям «нового чувства жизни», «формальные искания» футуризма кажутся суетными (Гюбнер).

Кубизм—в пространстве, футуризм—в движении, оторвались от «наглядности» импрессионистов. Они стали творить из самых элементов, из абстракций, они хотели организовать пространство само по себе, звук как таковой. Картина импрессиониста предполагала двойственность: зрителя и картину; оба никогда не сливались вместе; слияние происходило только в миг восприятия. Футуристы перенесли в произведение зрителя (или слушателя): зритель (или слушатель) даны в самой организации материала; воспринимающий принял непосредственное участие в самом возникновении произведения, переместился с художником на самую картину. Человек стал живым в самой организации абстрактных величин.

Экспрессионисты и признают за футуризмом два достоинства: 1) *человек* снова стал центром всего, 2) футуристы изгнали кокетерию, внесенную «мигами» и «мижками» у импрессионистов.

Грех же их в том, что они ко всему этому относились как к «форме», а «нового чувства жизни» не захотели испытать.

7.

Когда хочешь понять, чего *хотят* экспрессионисты, получается такое впечатление: они *не хотят* импрессионизма и *не хотят* футуризма. Поэтика же их самих, как они надеялись, выработалась бы современем, а теперь и на это надеяться не приходится.

Все-таки кое-что интересное в этом смысле мы найдем у Эдшмида. Мир объявлен видением художника (что-то знакомо очень). Больше нет цепей фактов (положительно, знакомо): фабрик, домов, болезней, проституток, криков, голода.

Есть только видение.

Художник видит человека в проститутке (ново?); божественное в фабрике. Отдельное явление вдвинуто в раму целого.

Каждый человек более не индивид, привязанный к долгу, морали, обществу, семье. Он становится *человеком.*

Не «blonde Bestie», не обезбоженный примитив, а простой, прямой человек. Человек, как сущность, *вне изменчивой психологии*, *вне «переживаний»*, *вне быта.* (Человек—примитив,—я подсказываю).

Поэтому, все «Nebensächliche» отпадает,—никаких entremets, никаких hors d'oeuvr'ов, никаких отступле-

ний, ничего эссэистского. Декорация и быт отменяются. В произведении соблюдается одна суровая основная линия.

Искусство становится упрощенным и укороченным.

«Описание» изгоняется из поэзии и прозы. Слово становится коротким. Предложение становится коротким,—изгоняются словечки и слова, заполняющие его, распространяющие. Ритм, мелодия лишаются украшений, сосредоточиваются, сжимаются. Эпитет стремительно сливается с определяемым. (В живописи поэтому объявлен принцип *плаката*).

Здесь много живого.

Но экспрессионисты шли дальше. Они сговорчивы относительно «формы»,—главное, чтобы сохранить «новое чувство жизни» и так приблизиться к Богу.

Схватить корни вещей, выйти из слова, сделать так, чтобы искусство было сверхнациональным, требованием духа, вопросом души. Примитив обратился в символ, сжатая форма расплылась. Если вспомнить при этом разнообразную родню экспрессионизма, станет ясно, что экспрессионизм должен был запутаться. Желая приблизиться к Богу, легко было приблизиться... к Зола.

8.

Нехорошими ауспициями для нового течения было то, что его вожди обременены фельетонно-философскими притязаниями, нехорошо тоже было и слишком интеллигентное смирение, с которым Эдшмид закончил программу («О поэтическом экспрессионизме»): «хороший импрессионист — больший художник и

ближе к вечности, чем посредственный экспрессионист, сколько бы он ни стремился к бессмертию».

И еще: «может быть, перед судом нынешнего дня бесстыдная, гигантская, открытая нагота Зола окажется лучшей, чем наше великое стремление к Богу. Это тоже будет судьбой».

Золотые слова, но ведь совершенно ясно, что хороший импрессионист лучше не только плохого экспрессиониста, но и плохого импрессиониста (и любого плохого-иста) и что не в этом дело. Указание же на Зола показывает, как опасно иметь большую родню. Даже обе Эдды не уберегли.

А хуже всего смирение: живое течение смирением не начинает (да и не кончает).

9.

Экспрессионизм расплылся. Не смог удержать вместе и примитив, и символ, и Зола, и Баалшема, и новую форму, и фельетонного Бога. Но было в нем и живое:

Знак примитива стоит над европейским искусством. «Линия красивой традиции прервана».

Я постараюсь показать в следующем «Углу», как влекутся к нему и французские инанимисты, и те два ответа, которые дают в искусстве

футуристы

и

ДАДА.

Ю. Ван-Везен.

Цех Поэтов.

Альманахи Цеха Поэтов № 1-ый и 2-ой; Георгий Иванов: «Сады»; Н. Гумилев: «Огненный Столп».

I.

Бывают хорошие стихи, плохие стихи и стихи как стихи. Последних в современной поэзии больше всего и последние ужаснее всего.

Поэт пишущий плохие стихи может со временем окрепнуть, стать мастером. Поэт пишущий стихи, как стихи—ничего не может. Как он начал, так он и кончит.

Вот—Георгий Иванов. Он пишет больше десяти лет и за десять лет он не двинулся ни вперед, ни назад, ни вправо, ни влево. И безнадежнее всего то, что у Иванова не было и нет плохих стихов. Все гладко, все на месте—никаких ошибок.

Акмеизм советует вводить в стихи заумно звучащие собственные имена?

Пожалуйста: Селим, Заира, Гафиз, снова Селим, Алжир, Китай, снова Гафиз, Метерлинк, Палестина, Египет, Иосиф, Галлактионов, Зарема, Зюлейка, снова Зарема, Саломея, Ватто, Оссиан, Туркестан, Орфей, Лорен и т. д., и т. д. Предположим, что действительно знали о поэзии Китая, лишь в Мейссене в эпоху Марколини—но нам—то зачем знать об этом?

«Малиновка моя не улетай
Зачем тебе Алжир, зачем Китай»?

Незачем! Незачем быть таким безукоризненно гладким.

И не беда, что иногда стихи Иванова мучительно напоминают чужие и лучшие стихи. Кто, казалось бы, осмелится писать после Блока «дыша духами и шурша шелками»? или: «Мой милый друг мне ничего не надо... Старинный друг, кто плачет, кто мечтает». Кто поистине не заплачет, вспомнив исковерканного Блока:

— «Усталый друг! мне странно в этом зале.
— Усталый друг! могила холодна».

Даже у Пушкина заимствован ход, известный каждому первокласнику:

«Есть в литографиях старинных мастеров
Неизъяснимое, но явное дыханье».

Все это, повторяю не беда. В общем, стихи Г. Иванова образцовы. И весь ужас в том, что они образцовы.

II.

Георгий Иванов наиболее типичный представитель поэтического объединения «Цех Поэтов». У всех поэтов «Цеха» неизменный признак болота: безошибочность.

М. Лозинский пишет еще дольше Иванова и еще грамотнее. У него много вкуса, слишком много, этот тонкий вкус замораживает его стихи.

Стихи Лозинского не только не запоминаются, но и не вспоминаются, несмотря на прекрасные метафоры, точные эпитеты, сложные ритмы. Лозинского нельзя ни хвалить, ни порицать: стихов Лозинского не существует. Мы пробежали пустую страницу.

То же Георгий Адамович. Мы все читали его «Облака» и все забыли их. И так же быстро забудем мы стихи напечатанные в Альманахах.

Зенкевич начал когда то с хорошей памятной книги, но уже в «Четырнадцати Стихотворениях» он сбился на общую дорогу «Цеха» и в Альманах дал бледные и скучные стихи.

Но Г. Иванов, Лозинский, Адамович и Зенкевич — старые поэты. Мы всегда знали, что они сидят в болоте. Печально, что в этом болоте завязла молодежь, новые имена и новые лица. И сразу, с первых же стихов мы признаем этих новых лиц за полноправных болотных жителей.

Правда, Николай Оцуп хочет во что бы то ни стало прослыть озорником. Ничего не выходит. Напрасно приснился он себе медведем,—в медвежьей безформенности его стихов все та же болотная безошибочность и гладкость; все эти фокусы и коленца вводятся по рецепту. Оцуп соединяет будничную прозу с фантастикой — прекрасная и труднейшая тема! Ведь именно этим соединением хороша «Незнакомка»—Блока. У Оцупа-же какой то конгломерат скверных прозаизмов и худосочной фантазии. Разве не убоги эти «фантастические» советы изнемогающей от жары возлюбленной?

«Милое и нежное созданье,
Я сейчас у ног твоих умру,
Разве можно бегать на свиданье
В эту нестерпимую жару?
Будешь ты изменой и утратою
Мучиться за этими дверьми,
Лучше обратись скорее в статую
И колонну эту обними!»

Ада Оношкович-Яцына и Ирина Одоевцева в погоне за оригинальностью дали приятные, но — увы! далеко не оригинальные стихи. Одоевцева удачно набрела на английскую балладу. Стихи получились недурные, но всетаки это только относительно удачное подражание. А лирические стихи Одоевцевой, напечатанные во втором Альманахе, просто скучны.

Петр Волков и Л. Липавский написали каждый по философской поэме.

«Первое отречение» Волкова желает быть симфонией. Повидимому, это так, раз даже «Пауза грандиозо» на месте. К сожалению эта «Пауза грандиозо» ничего кроме смеха не вызывает, когда вслед за ней следуют далеко не «грандиозные» строки:

«Пар... пар... пар... на земле
Первый планитарный пожар»...
Первая гамма де-мажор».

Планитарность стала в последнее время излюбленной темой, но изображать ее троекратным повторением «пара» или еще хуже «хаоса»—недостаточно.

«Хаос... хаос... хаос кругом
В зыби газов молнии удар»

Хаос, зыбь, газы, молния! — сколько избитых планитарных слов в двух строчках.

Поэма Л. Липавского не лучше. Она перегружена философией, при этом философией не оригинальной и жидкой.

Единственный интересный поэт из всей молодежи «Цеха» Сергей Нельдихен. Хорош он тем, что пишет плохие стихи. Да это собственно и не стихи. Но и

не проза. И не стихотворение в прозе. — Это проза в стихах.

Стихи Нельдихена единственно плохие стихи в Альманахах, и этим они лучше всех других.

В конце второго Альманаха помещены рецензии. Критический аппарат «Цеха» бессильный и бесцветный еще раз говорит о том, что болоту чужда живая поэзия, что болото не понимает ее. А фразы вроде: «заставляющая подозревать об ослаблении его «воли», заставляют «подозревать о» незнании «Цехом» русского языка.

III.

Но в болоте есть два подлинных, настоящих поэта. Это вожди школы—Н. Гумилев и О. Мандельштам.

Гумилев начал давно. Он написал много книг и с каждой книгой неуклонно двигался вперед. Его поступательное движение было медленным, но неуклонным. И к концу своей жизни он по праву занял одно из первых мест среди русских поэтов.

«Огненный Столп»—прекрасная книга, лучшая из всех книг Гумилева. Правда, и в ней есть неудачные произведения (поэма «Звездный ужас»), но философские, «умные» стихи, самый трудный род поэзии, на котором зачастую срывались первоклассные поэты,— эти стихи удались Гумилеву мастерски. «Память»,— по моему, лучшее стихотворение, написанное за последние три года. Ни одного лишнего слова, ни одного пустого, суетливого жеста:

«Память! ты рукою великанши
Жизнь ведешь, как под уздцы коня.
Ты расскажешь мне о тех, что раньше
В этом теле жили до меня».

Четкость слов — создает местами афоризмы, не ходульные, а настоящие благородные афоризмы:

И как пчелы в улье опустелом
Дурно пахнут мертвые слова».

Звуковое строение стихов безукоризненно. Вот например, замечательная строка:

— «Из земли за корнем, корень выходил».

Эту строку надо прочесть одним дыханьем, — не остановишься посредине!

Н. Гумилев создал школу, но не создал направления, не открыл новых Америк. Он только довел до совершенства старую Брюсовскую манеру. Мандельштам же новатор.

Я не люблю стихов Мандельштама. Не люблю этого логически-бессмысленного сочетания разнородных фраз, но я восхищаюсь этим сочетанием. Пусть стихи Мандельштама можно читать одинаково хорошо и с середины, и с начала, и с конца, но поэт поистине открыл в русском стихе невиданные возможности. Мандельштам с замечательным искусством ворочает словесными сцеплениями, звуковыми массами, сбивает их и разбрасывает. Именно у Мандельштама, а не у футуристов, настоящее торжество звука над смыслом. Здесь, а не у Андрея Белаго настоящая музыка стиха, не в симфониях, не в грубых бросающихся в глаза внутренних рифмах, а в этом, быть-может, бессмысленном, но прекрасном сочетании звуксв:

«Тяжелы твои, Венеция, уборы,
В кипарисных рамах зеркала
Воздух твой граненый. В спальне тают горы
Голубого, дряхлого стекла.

Гумилев—большой поэт, Мандельштам — большой поэт. Но, еслиб они были еще в два раза значительней, им не искупить этим своей вины: они создали мертвую школу.

Лев Лунц.

Рецензии.

По поводу книги В. М. Жирмунского „Композиция лирических стихотворений".

Утверждение *многообразия* речевых (языковых) деятельностей есть, несомненно, весьма важное достижение лингвистики; ценное и по существу, и методологически, оно открывает новые горизонты в науке о языке, составляет в ней «эпоху». Начало конца прежней путанице с употреблением термина *язык (речь)*, положено в первом выпуске «Сборников по теории поэтического языка», где впервые стали говорить о языках практическом и поэтическом, как о разных по существу речевых деятельностях, по разному обусловленных как психо-физиологически, так и телеологически. Термины «практический» и «поэтический» (о языке) вошли и в поэтику; московский лингвистический кружок стал особенно выдвигать момент внутреннего телеологизма — «рассмотрение языковых форм с точки зрения их функций» (по словам В. М. Жирмунского; книги Якобсона не читал).

Таким образом, на лицо «прекрасное начало», но, к сожалению, это начало имеет иногда не совсем удачное «продолжение», частью потому, что само

«начало» не совсем распутало ту путаницу, которую хотело распутать, частью потому, что в «продолжении» бывает больше от «конца», чем от «начала».

Обратимся к рецензируемой книге. Мы читаем: «материалом поэзии является *язык*» (стр. 3); «всякий *речевой материал* построен в какой-то последовательности, располагается в определенные ряды. *Характер этого расположения* является различным в зависимости от той задачи, которой расположение определяется... *Словесные массы* служат материалом, который потом подчиняется» и т. д. (стр. 4 сл.; курсив мой).

Выходит так, что существуют какие-то *вообще* «язык», «речевой материал», «словесные массы» (в другом месте еще «словесный материал»), которые в разных функционально случаях по разному *располагаются*, и что различие между речевыми деятельностями заключается в разном расположении, оформлении какого-то *единого, общего им всем* речевого материала, прибавлю *вполне мифического*, потому что никакого языка *вообще* не существует (это старая путаница, кусочек «конца»), потому что речевой материал в разных случаях *возникает* и притом *по разному и разный*. Нельзя говорить речевой материал, но *поэтический* речевой материал, *разговорный* речевой материал, и основная задача лингвистики выяснить возникновение и описать эти разные «материалы».

Далее хочу сказать несколько слов по поводу термина «практическая речь» («практический язык»), употребляемого и В. М. Жирмунским; термин этот обязан свом происхождением мне, и поэтому я хочу отметить, что в нем безусловно скрыта возможность

путаницы. Дело в том, что под понятие «практической» языковой деятельности, т.-е. такой деятельности, которая является *средством* для достижения посторонней языку жизненной цели, могут подойти виды языковой деятельности, *весьма различные* между собой функционально и, в известной мере, *противоположные* по психологическим особенностям. Приведу пример: речь *разговорная*, т.-е. такая речь, которая социально соответствует повседневным взаимодействиям людей между собой, ее психологическая особенность автоматизм, присущий ей в целом; внимание на речи не сосредоточено; случаем практической же речи является речь *научно-логическая*, служащая расширению знания; здесь роль внимания по отношению к смысловой стороне речи противоположна таковой же при разговорной речи, «смыслом» слова является понятие, идеалом слова—термин. Именно неясностью термина «практический язык» объясняется неясность первого абзаца пятой страницы книги Жирмунского; неточна его характеристика задачи практической речи: сообщить известную мысль как можно более *кратко* и *ясно* (курсив мой); очевидно, что слова «кратко и ясно» имеют разное значение в зависимости от применения их к языку разговорному или научно-логическому; в частности, вопрос о «ясности» в применении к разговорному языку—очень сложен и не может быть разрешен без особого исследования проблемы восприятия (понимания) речи (разговорной). Таким же, очевидно, недоразумением объясняется заявление, что в практической речи слово является абстрактным (?), алгебраическим знаком для обозначаемого им понятия (? в каком смысле употреблен здесь термин «понятие» ?) (стр. 4).

Можно было бы оспаривать положения Жирмунского о том, что «композиция имеет корни в некоторых свойствах самого речевого материала», что «элемент тематизма присущ всякой человеческой речи, как таковой... Каждое предложение, которым нечто высказывается, есть зародыш развития поэтического сюжета» (стр. 4); это—очень скользкий путь поверхностных и, в сущности, ненужных обобщений, по которому очень легко докатиться и до объяснения поэзии из языка à la потебнианцы или до фосслеровой «крошечной словесной капли какого-нибудь болтуна», которая «в конечном счете проистекает из того же источника, как и бесконечный океан какого нибудь Гете или Шекспира»; такие объединяющие и обобщающие соглашательские тенденции в конце концов приведут нас к «начальному счету», и мы окажемся в положении святого духа, летающего над хаосом; в «конечном счете» все происходит из «того же» источника. В заключение я хочу коснуться одного очень важного, по моему, вопроса. На стр. 5-ой своей книги В. М. Жирмунский говорит о речи, подчиненной функции убедительности, «эмоционально-волевого воздействия на воспринимающего»; он устанавливает, что приемы этой речи имеют иногда большое сходство с приемами поэтической речи. Я бы сказал больше: в данном ораторском отрывке мы можем найти результаты речевой деятельности с функциональностью эмоционально-волевого воздействия и результаты поэтической речевой деятельности; слово «крокодил» (дырявый сапог, на фронте) есть явление разговорной речи, поскольку новое впечатление потребовало названия, и явление поэтической речи, поскольку оно возникло и суще-

ствовало, как факт своеобразной языковой игры; здесь мы имеем сложность функционального происхождения и сложность восприятия, переживания. Мы сделали бы ошибку, если бы стали изучать композицию ораторских речей, не учитывая сложности (возможной) их происхождения, и наши классификации, связанные с этим, были бы не научны, дурно формальны (формальный метод). То же самое и относительно лирического стихотворения. Мы обязаны сперва выяснить, что в лирическом стихотворении есть явление поэтической речи и что относится к другим речевым деятельностям, какой момент преобладает. С этой точки зрения нам, может быть, станет гораздо более ясной разница между «гражданской» лирикой и «чистой», между Фофановым и Надсоном, Некрасовым и Фетом и отдельными стихами отдельных поэтов. Если мы выставляем принцип многообразия речевых деятельностей, то не для того чтобы вводить научный симплизм в изучении тех или иных фактов, а каждый факт считать явлением какой нибудь одной речевой деятельности. Но здесь—непочатый угол работы, здесь очередная задача поэтики; пока-же эта задача не решена (и не приступлено к разрешению), необходимо воздержаться,—а после разрешения задачи, вероятно, и отказаться,—от формального анализа и формальных классификаций, так как наши «стыки» и «концовки» могут оказаться весьма различными явлениями и на наших классификационных полочках получится беспорядок. Поэтому я считаю работы, подобные работе В. М. Жирмунского, по заданию безусловно преждевременными и по методу не совсем научными.

Лев Якубинский.

Виктор Ховин. На одну тему. Петербург. 1921. Стран. 100.

По неуменью писать рецензии скажу сперва несколько слов о себе и своем деле.

Виктор Ховин отрицает формальную (морфологическую) поэтику.

Виктор Ховин думает, что он с ней не согласен. Он ошибается.

На самом деле, он не согласен не только с формальной поэтикой, но и с астрономией, географией и с планом города Петербурга.

В книге «На одну тему» есть статья «Канун нового нигилизма».

Этот канун уже прошел и Виктор Ховин новый нигилист.

Новый нигилизм отрицает старую общественность и этим объясняется интерес Ховина к тихим провинциалам из «Дома Литераторов».

Новый нигилизм отрицает «красивость», поэтому Ховин был вместе с футуристами против эпигонов красивости символистов и Блока.

Нигилизм Ховина приводит его к отрицанию фактов. Садясь на лошадь он перепрыгивает через нее.

Поэтому он не видит искусства и пишет не о Розанове, а о том, что Розанов отрицает.

Я огорчен этим потому, что замечания Ховина о «декламаторском психологизме» Достоевского, показывают, что он умеет видеть вещи.

Виктор Шкловский.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Книги по истории и истории литературы, изданные вне Петербурга.

Помещаемый здесь перечень книг по истории—русской и всеобщей—и истории литературы, изданных вне Петербурга со времени выхода VI выпуска «Книжного Угла» *), далеко не исчерпывает все, за это время напечатанное. В следующих выпусках, если место позволит, он будет продолжен и доведен до приблизительной полноты.

Следует отметить, что в провинции в эти годы совершенно не функционировали частные издательства. Кроме Петербурга, они сохранились в Москве, где кое-как с трудом продолжали работу издательства «Задруга», «М. и С. Сабашниковых», «Альциона» и некоторые др. Подавляющее большинство книг вне Петербурга издано аппаратами Госиздата. Срок издания в данном перечне не систематизирован по отдельным годам, так как сплошь и рядом книга, помеченная 1919 г. и даже 1918 г. (напр., Очерки культуры Милюкова) фактически выходили лишь в 1920—21 г.г.

Р. К.

История:

558. Александров, М. С. (М. Ольминский). Государство, бюрократия и абсолютизм в истории России. Изд. 2-ое, дополненное, книгоизд. «Коммунист». Москва, 1919 г. Стр. 248.

559. Архивное дело. Сборн. статей и материалов. Ростов на Дону. Изд. Донского Областного Архивного Управления. 1920 г. Стр. 56.

560. Бакунин, М. А. Исповедь. Вступительная статья Вяч. Полонского. Москва, изд. Госиздата. 1921 г. Стр. 142.

---

*) В 7 выпуске «Книжного Угла» был помещен перечень книг, вышедших за тот же период в Петрограде в частных издательствах.

561. Берсенев, С. Сергей Иванович Муравьев-Апостол. Москва, изд. «Альциона». 1920 г. Стр. 99.

562. Бестужев, Н. А. К. Ф. Рылеев. Воспоминания. Москва, изд. «Альциона», 1919 г. Стр. 63.

563. Богословский, М. Петр Великий и его реформа. Москва, 1920 г.

564. Бонч-Бруевич, Вера (В. М. Величкина). Жизнь и деятельность Луи-Огюста Бланки. Москва, изд. Госиздата. 1920 г. Стр. 128.

565. Борский, Григ. Тиберий Гракх. Москва, изд. Госиздата. 1920 г. Стр. 63.

566. Брешко-Брешковская, Е. К. Из воспоминаний. Москва, изд. журн. «Голос Минувшего» 1920 г. Стр. 69. (Отдельный оттиск из «Голоса Минувшего»).

567. Былое. Исторический журнал под. ред. П. Е. Щеголева. Кн. 16. Москва, 1921 г.

568. Голос Минувшего. Исторический журнал под. ред. С. П. Мельгунова. №№ 1—12 за 1919 г. (в двух книгах).

569. Готье, Ю. В., проф. Смутное время. Очерк истории революционных движений начала XVII столетия. Москва, изд. Госиздата, 1921 г. Стр. 151.

570. Декабрьское восстание в Москве 1905 г. Иллюстрированный сборник статей, заметок и воспоминаний. Под. ред. Н. Овсянникова. Москва, изд. Госиздата. 1921 г. Стр. 278.

571. Егоров, Д. Н. Что такое история культуры? Москва, изд. О-ва Народных Университетов. 1920 г. Стр. 44.

572. Известия Липецкого О-ва Изучения местного края. Липецк, 1920—21. Вышли №№ 1—5.

573. Из эпохи «Звезды» и «Правды». (1911 — 1914 г.г.) Сборник статей М. Ольминского и А. Винокурова. Москва, изд. Госиздата. 1921 г. Стр. 191.

574. Каторга и Ссылка. Иллюстр. сборник воспоминаний. Москва, изд. инициативной группы политических каторжан и ссыльных. 1920 г. Стр. 103.

575. Конфеликс. Воспоминания. Харьков, изд. Всеукраинского издательства. 1920 г. Стр. 52 (недавно переизданы в Москве Госиздатом).

576. Любавский, М. К. Древняя русская история до конца XVI века. Изд. 3-е М. и С. Сабашниковых, Москва, 1918 г. Стр. II,+306+VI.

577. Любавский, М. К. История западных славян. Москва, изд. М. и С. Сабашниковых. 1918 г. Стран. AV++458+2 карты.

578. Маслов, П. П. История хозяйственного быта Западной Европы и России. Изд. 2-ое, Всероссийского Центрального Союза потребительских обществ. Омск, 1920 г. Стр. 235.

579. Меринг, Ф. История Германии с конца средних веков. Перев. и предисл. И. Степанова. Москва, изд. Госиздата. 1920 г. Стр. 222+II.

580. Меринг, Ф. История Германской Социал-демократии, т. I. Москва, изд. Госиздата, 1921 г. Стр. 359.

581. Милюков, П. Очерки по истории русской культуры. Часть I. Изд. (7-ое) М. и С. Сабашниковых. 1918 г. Стр. II+327

582. Монтэгю. История английской революции. С прилож. главы о левеллерах из соч. Гооха: «История демократических идей в Англии в XVII ст.», перев. с англ. А. И. Смирнова. Москва, изд. Русского Библиогр. Института бр. А. и И. Гранат. 1920 г. Стр. VIII+274.

583. Морелли. Кодекс природы или истинный дух ее законов (1755 г.). Перевод с франц. М. Е. Ландау с предисловием В. П. Волгина. (Серия: «Предшественники современного социализма»). Москва, изд. Госиздата. 1921 г. Стр. XXIII+116.

584. На заре рабочего движения в России. Сборник статей, заметок и воспоминаний под ред. Н. Овсянникова. Москва, изд. Госиздата. 1919 г. Стр. 200.

585. Новгородцев, П. И. Политические идеалы древнего и нового мира. Москва, изд. Научного Издательства. 1919 г. Стр. 214.

586. Огородников, В. И. проф. Очерк истории Сибири до начала XIX столетия. Часть I. Введение. История до русской Сибири. Иркутск. 1920 г. Стр. 289+IV.

587. Покровский, М. Н. Очерк истории русской культуры. Ч. I и II. Изд. 4-ое, стереотипное. Москва, Госиздата. (Т-ва «Мир»). 1920 г. Стр. 283 и 231.

588. Покровский, М. Русская история в самом сжатом очерке. Части I и II (от древнейших времен до 19-го столетия). Москва, изд. Госиздата, 1920 г. Стр. 224.

589. Полонский, Вяч. Бакунин. Москва, изд. Госиздата. 1920 г. Стр. 164.

590. Полонский, Вяч. Русская история. Популярные очерки. Москва, изд. «Факел». 1920 г. Стр. 203.

591. Пути науки. Введение в историческое знание. Сборн. ст. профессоров В. Э. Крусмана, В. Н. Дурденевского, А. А. Булаховского и Б. В. Казанского. Изд. Главного Дорожного Комитета П. ж. д. Пермь. 1918 г. Стр. 118.

592. Сазонов, Егор. Материалы для биографии. С предисловием С. П. Мельгунова. Москва, изд. журн. «Голос Минувшего» (1920 г.). Стр. 100. (Отдельный оттиск из «Голоса Минувшего»).

593. Сборник трудов профессоров и преподавателей Государственного Иркутского Университета. Отдел I. Науки гуманитарные. Вып. I. Иркутск. 1921 г. Стр. 173.

594. Селивский, В. И. Кирилло-Мефодиевское общество 1846—47 г.г. Москва, изд. журнала «Голос Минувшего». (1920 г.). Стр. 62. (Отдельный оттиск из «Голоса Минувшего»).

595. Стеклов, Ю. М. А. Бакунин. Его жизнь и деятельность. Часть 1-ая (1814—1861 г.г.). Москва, изд. Тов. Сытина 1920 г. Стр. 392.

596. Труды Владимирского Губернского Научного Общества по изучению местного края. Вып. 1-ый. Изд. Госиздата. Владимир. 1921 г. Стр. 36.

597. Фалькнер, С. А. Бумажные деньги французской революции. Москва, изд. Госиздата. 1919 г.

598. Фирсов, Н. Н. Пугачевщина. Опыт социолого-психологической характеристики. 2-ое изд. Москва, изд. Госиздата. 1921 г. Стр. 167.

599. Фирсов, Н. Н., проф. Чтения по истории Сибири. Вып. I и II. Изд. Русск. Библиогр. Института Бр. А. и И. Гранат и К°. Москва, 1921 г. Стр. 67—71.

600. Фирсов, Н. Н., проф. Чтения по истории Среднего и Нижнего Поволжья. Вып. I и II. 2-ое изд. Госиздата. Казань. 1921 г. Стр. 236.

601. Фриче, В. Рабочее движение в России. Москва, Изд. «Денница». Стр. 64.

602. Черевин, П. А. Воспоминания (1863—1861 г.г.—польское восстание). Кострома, изд. Научного О-ва по изучению местного края. 1920 г. Стр. 76. (Его же Воспоминания о Каракозовском деле вышли в том же издании в г.).

603. Шишко, Л. Э. Общественное движение в шестидесятых и первой половине семидесятых годов. Москва, изд. Русского Библиографического Института бр. А. и И. Гранат и К°. 1920 г. Стр. 91.

604. Шляпников, А. Канун семнадцатого года. Воспоминания и документы о рабочем движении и революционном подполье за 1914—17 г.г. Москва, изд. Госиздата. 1920 г. Стр. 384.

605. Щеголев, П. Е. П. Г. Каховский. Москва, изд. «Альциона». 1919 г. Стр. 155. (Недавно переиздана в Петербурге Госиздатом).

606. Эссад Джелал. Константинополь. От Византии до Стамбула. Перевод П. Безобразова с предисловием Ш. Диля. Москва, изд. М. и С. Сабашниковых. 1919 г. Стр. 336.

607. Юшков, С. К истории древне-русских юридических сборников (XIII в.). Саратов, изд. Госиздата. 1921. Стран. 27.

История литературы:

608. Афанасьев, А. Н. Русские сатирические журналы 1769—1774 г.г. Изд. 2-ое. «Молодые силы». Казань. 1921 г. Стран. 240.

609. Былины. Т. II. Серия «Памятники мировой литературы». Москва, изд. М. и С. Сабашниковых. 1919 г. Стран. 51+585.

610. Гершензон, М. Видение поэта. Москва, изд. Госиздата. 1919 г. Стран. 80.

611. Гершензон, М. Мудрость Пушкина. Москва, изд. Т-ва «Книгоиздательство писателей». 1919 г. Стран. 229.

612. Гершензон, М. Слова и мысль И. С. Тургенева. Москва, изд. «Книгоиздательства писателей». 1920 г.

613. Гроссман, Леонид. Библиотека Достоевского. Одесса, изд. Ивасенко. 1919 г. Стран. 168.

614. Гроссман, Леонид. Вторник у Каролины Павловой. Сцены из жизни Московских литературных салонов 40-х годов. Одесса, изд. «Омфалос», 1919 г. Стран. 55.

615. Гроссман, Леонид. Портрет Манон Леско. Два этюда о Тургеневе. Одесса, изд. «Омфалос», 1919 г. Стран. 66.

616. Долгорукий, И. М. кн. Изборник 1764—1823 г.г. Москва, изд. М. и С. Сабашниковых, 1919 г. Стран. 222.

617. Львов-Рогачевский, В. Очерки по истории новейшей русской литературы (1881—1919 г.г.). Москва, изд. Всероссийского Центрального Союза Потребительных Обществ. 1920 г., Стран. 141.

618. Львов-Рогачевский, В. Поэзия новой России. Москва, изд. «Книгоиздательства Писателей». 1919 г. Стран. 192.

619. Поэты Пушкинской поры. Сборник стихов под ред. и со вступительной статьей Ю. Н. Верховского. Москва, изд. М. и С. Сабашниковых. 1919 г. Стран. 57+364.

620. Русские пропилеи. Под ред. М. Гершензона. Т. VI. Москва, изд. М. и С. Сабашниковых. 1919 г. Стран. 250.

621. Рязанов, Д. Карл Маркс и русские люди сороковых годов. Москва, изд. 2-ое Госиздата. 1920 г.

622. Сакулин, П. Пушкин и Радищев. Историко-литературные эскизы. Москва, изд. Альциона. 1920 г. Стран. 75.

623. Слово о полку Игореве. Снимок с первого изд. 1800 г. под ред. А. Ф. Малиновского и с приложением ст. проф. М. Н. Сперанского. Москва, изд. М. и С. Сабашниковых. 1920 г. Стран. VIII+46+2+24.

624. Сперанский. М. Н. проф. История древней русской литературы. Т. I, Москва, изд. 3-е М. и С. Сабашниковых. 1921 г.

625. Творчество Тургенева. Сборн. ст. под. ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. Москва, изд. «Задруга», 1920 г. Стран. 233.

626. Толстой. Памятники творчества и жизни. Т. II. Ред. В. И. Срезневского. Москва, изд. «Задруга». 1920 г. Стран. 224.

627. Тураев, Б. А. Египетская литература. Т. I. Исторический очерк древне-египетской литературы. Москва, изд. М. и С. Сабашниковых. 1921 г. Стран. 11+282.

НОВЫЕ КНИГИ.

Искусство.

628. Кустодиев, Б. М. Шестнадцать автолитографий. Пб. изд. Комитета популяризации художественных изд. 1921. Стр. 36 ненум.

629. Эрнст. С. Александр Бенуа. Пб. изд. Комитета популяризации художественных изданий. 1921 г. Стр. 97.

Театр.

630. Евреинов, Н. Что такое театр? Книжка для детей. Иллюстрации С. Чехонина и В. Милашевского. Пб., изд. «Светозар». 1921 г. Стр. 76.

631. Евреинов, Н. Происхождение драмы. Пб., изд. «Petropolis». 1921 г. Стр. 60.

Музыка.

632. Глебов, И. Скрябин, Опыт характеристики. Пб., изд. «Светозар». 1921 г. Стр. 62.

Литература.

633. Ахматова, А. Anno Domini MCMXXI. Пб., изд. «Petropolis». 1921 г. Стр. 101.

634. Ахматова, А. У самого моря. Пб. изд., «Алконост». 1921 г. Стр. 32.

635. Бердников, Я. Пришествие. Пб., изд. «Космист» 1921 г. Стр. 29.

636. Грекова, Е. Богатырь. Повесть и разсказы. Пб., 1921 г. Стр. 165.

637. Евгеньев, Б. Заря. Вторая книга стихов. Пб., 1921 г. Стр. 38.

638. Зелинский, Ф. Иресиона. Аттические сказки. II. У матери земли. Обложка работы А. Н. Лео. Иллюстрации,

заставки и концовки работы худ. Н. А. Энман под руководством Ф. Ф. Зелинского. Пб., изд. М. и С. Сабашниковых. 1921 г. Стр. 47.

639. Иванов, Всев. Партизаны. Повесть. Пб., изд. «Космист». 1921 г. Стр. 92.

640. Ирецкий, В. Гравюры. Пб., изд. А. С. К. 1921 года. стр. 85.

641. Карамзин, Н. И. Бедная Лиза. Рисунки М. В. Добужинского. Пб., изд. «Аквилон». 1921 г. Стр. 48.

642. Оцуп, Н. Град. Стихи. Пг. Изд. «Цеха Поэтов». 1921. Стр. 49.

643. Рождественский, В. Золотое веретено. Стихи. Пб. Изд. «Petropolis». 1921. Стр. 59.

644. Садофьев, И. Сильнее смерти. Пг. Изд. «Космист». 1922. Стр. 36.

645. Скорбный, А. Звенящие слезы. Стихи. Пг. Изд. «Кольца Поэтов». 1921. Стр. 31.

646. Смиренский, Б. Лунная струна. Стихи. П. Изд. «Кольца Поэтов». 1921. Стр. 30.

647. Сологуб, Ф. Соборный благовест. Пб. Изд. «Эпоха». 1921. Стр. 40.

Ходасевич, Вл. Путем зерна. Третья книга стихов. 2-ое дополненное изд. Пг. Изд. «Мысль». 1921. Стр. 62.

История литературы и критика.

648. Анненский, Инн. Пушкин и Царское Село. Спб. Изд. «Парфенон». 1921. Стр. 30.

649. Блок, А. О современном состоянии символизма. Пб. Изд. «Алконост». 1921. Стр. 28.

650. Достоевский и Пушкин. Речь и статья Ф. М. Достоевского. Статьи А. Волынского, К. Леонтьева, Гл. Успенского. Ред. А. Л. Волынского. Спб. Изд. «Парфенон». 1921. Стр. 55.

651. Жирмунский, В. Композиция лирических стихотворений. Пб. Изд. «Опояз». 1921. Стр. 107.

652. Об Александре Блоке. Статьи Н. Анциферова, Ю. Верховского, В. Жирмунского, Вл. Пяста, А. Слонимского,

Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, Б. Энгельгардта. Пб. Изд. «Картонный Домик». 1921. Стр. 336.

653. Пушкин. Достоевский. Статьи А. Блока. А. Горнфельда, А. Кони, А. Ремизова, В. Ходасевича, Б. Эйхенбаума. Стихотв. М. Кузмина. Пб. Изд. «Дома Литераторов». 1921. Стр. 147.

654. Чуковский, К. Некрасов, как художник. Пб. Изд. «Эпоха». 1922. Стр. 77.

655. Чуковский, К. Жена поэта. (А. Я. Панаева). Пб. Изд. «Эпоха». 1922. Стр. 37.

656. Чуковский, К. Поэт и палач. (Некрасов и Муравьев). Пб. Изд. «Эпоха». 1922. Стр. 48.

657. Шкловский, В. Развертывание сюжета. Пб. Изд. «Опояз». 1921. Стр. 60.

История.

658. Блок, А. Последние дни императорской власти. По неизданным документам. Пб. Изд. «Алконост». 1921. Стр. 68.

659. Жебелев, С. А. Древняя Греция. Ч. II. Эллинизм. Серия. «История», вып. 7. Пб. Изд. «Наука и Школа». 1922. Стр. 112.

Сборники и периодические издания.

660. Былое № 16.

661. Вестник Литературы №№ 8—12.

662. Летопись Дома Литераторов №№ 1—4.

663. Литературный Музеум. (Цензурные материалы I-го отделения IV секции Госуд. Архивного Фонда) I. Под редакцией А. С. Николаева и Ю. Г. Оксмана. Пб. [1921].

664. Начала. Журнал истории литературы и истории общественности. № 1. Пб. 1921. Стр. 267.

«Р. В. Ц.»—Петроград—2000 экз 9-я гос. тип. Моховая, 40.